Con ocasión del centenario del nacimiento de Fernando Fernán Gómez, Filmoteca Española presenta la entrevista inédita que realizó el historiador Jesús García de Dueñas en Madrid el 27 de marzo de 2001, tras la concesión al actor, director y escritor de la Medalla de Oro de la Academia de Cine.

Jesús García de Dueñas: Vamos a empezar esta conversación. Buenos días, Fernando.

Fernando Fernán Gómez: Muy buenos días.

JGD: Da gusto volverte a encontrar. Bueno, hay una pregunta obligada de cortesía. La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España te concede la Medalla de Oro, que viene a sumarse a muchos premios que has obtenido a lo largo de tu vida. ¿Qué consideración puedes hacer de esta Medalla, cómo la valoras dentro de los premios que has recibido?

FFG: Pues digamos que son ya casi demasiados los homenajes que últimamente, muy atropellados, muy encima unos de otros, se me han tributado. Yo los agradezco todos, pero por un lado reconozco esto, que son como demasiados, y por otro este tiene para mí una significación especial, precisamente por venir de la Academia. Entiendo yo que es por venir de la representación de todos mis compañeros pues es quizá uno de los homenajes que más me satisface.

JGD: Vamos a ir al principio, hagamos un *flashback* tremebundo. Una cosa que me ha llamado siempre muchísimo la atención es aquello que tú contabas que te había dicho Juan Bonafé, cuando empezabas tu carrera, que con esa cara, con esa voz, con ese tipo, jamás llegarías a nada en esta profesión.



Cartel conmemorativo del centenario de Fernando Fernán Gómez. Ilustración de Clara León.

FFG: Sí, era el actor que más admiraba en aquella época, yo debía tener 17 años, era recién terminada la guerra. Me dijo exactamente eso: "piénseselo usted bien, porque con esa estatura, con esa cara y con este color de pelo, veo muy difícil que pueda colocarse en este oficio". Lo singular de aquello era que yo era de cara, no de color de pelo, pero de todo lo demás que él había dicho muy parecido a él. En esto vi yo una de las primeras pruebas de esto que se ha comentado siempre de la vanidad del actor, porque él con aquello lo que quería decirme en realidad era que tendría usted que tener un talento como el mío para poder llegar al puesto de primer actor.

JGD: ¿Te desanimó aquello?

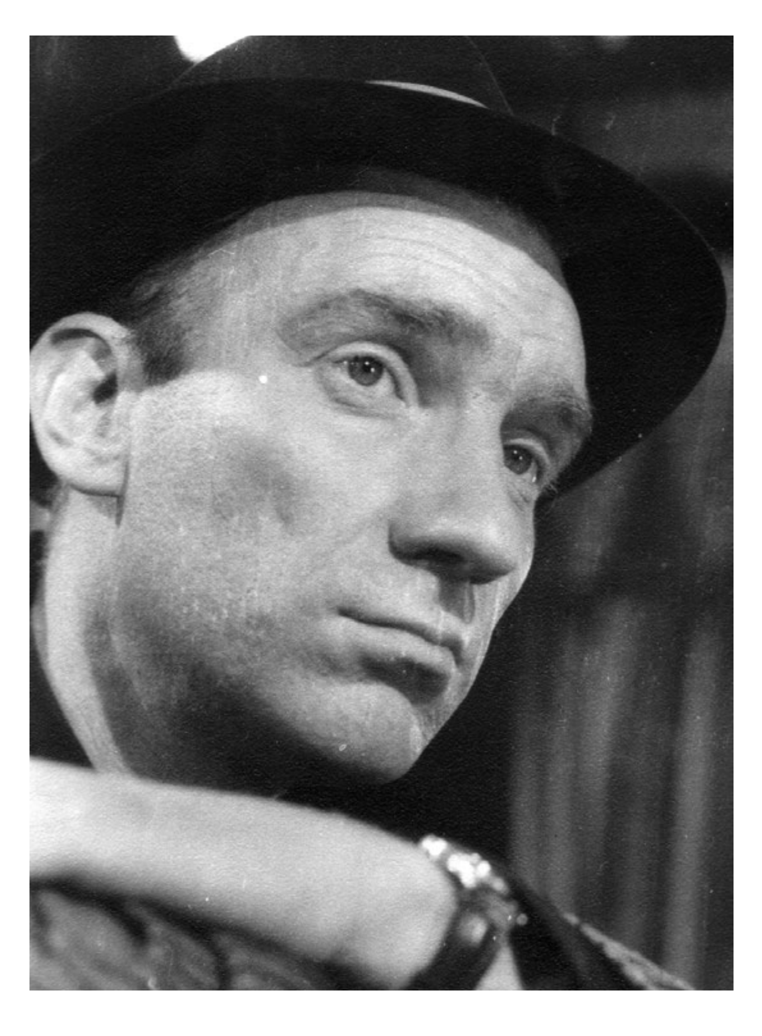
FFG: No, no, no. No me desanimó, porque en parte es que yo estaba de acuerdo con él. A mí me gustaba mucho el oficio de actor entonces, pero me gustaba mucho más el de cine que el de teatro. Como es natural yo era un gran admirador, en aquella edad, del cine americano, y yo a lo que quería llegar era a actor, pero a primer actor, actor protagonista, y protagonista de películas, y en realidad, aunque no me daba cuenta, quería llegar a ser protagonista de películas americanas. Y yo veía que los protagonistas de las películas americanas, que entonces como muy bien sabes tú, el rey, el llamado rey en Hollywood era Clark Gable, pues no se parecían absolutamente nada a mí. Una cosa que luego me sorprendió fue ver que siendo en EEUU casi todos morenos, se distinguía mucho Van Johnson porque era rubio, y a mí esto me chocó, porque luego ya cuando yo llevaba tres, cuatro años de cine me hice esta reflexión: es curioso, todos tienen un físico extraordinario para hacer películas de toreros, porque claro, lo mismo Clark Gable que Robert Taylor que Robert Montgomery, todos, todos eran señores muy guapos, con aspecto muy de macho, que decían ellos allí, y desde luego morenos y de pelo negro. Entonces claro, yo veía muy difícil este inicio de carrera mía y estaba muy de acuerdo con lo que me decía don Juan Bonafé, que con aquel aspecto, siendo feo, siendo además en la media de estatura de los españoles de entonces demasiado alto, era más alto que los demás actores, era más alto, bastante más alto que las demás actrices, y estaba de acuerdo con él. O sea, aquello en realidad me desanimó, pero no tenía más remedio que seguir en el oficio.

JGD: Siguiendo con esa descalificación, entre comillas, de Bonafé, una de las cualidades negativas que encontraba era tu pelo, pelirrojo, que sin embargo digamos que fue esa singularidad la que llamó la atención, aparte de tus supuestas cualidades como actor, de Enrique Jardiel Poncela, que cambió el personaje al que había empezado a llamar "el Chino" por "el Pelirrojo" para que tú lo hicieras.

FFG: No, no, no fue eso. Voy a ver si cuento la historia muy cortita, porque no es demasiado interesante y está un poco equivocada, incluso en las memorias de Jardiel. En aquella época no era sorprendente que se empezara a montar y a ensayar una obra sin que estuviera terminada. Nosotros empezamos a ensayar, a poner en escena, esta obra, *Los ladrones somos gente honrada,* cuando no había más que el primer acto. Estaba escrito el prólogo y el primer acto. En el primer acto a mí se me

dio un papel de un policía que se llamaba, recuerdo, Menéndez, el policía Menéndez, y el policía Menéndez estaba muy de acuerdo con mi categoría entonces en el teatro y en aquella compañía, que era el penúltimo de la compañía y se me dio este papel del policía Menéndez que tenía dos frases en la obra, recuerdo que eran casi al final del primer acto. Entonces, Jardiel notó mi desconsuelo porque ya había manifestado mi admiración hacia mí en dos obras anteriores y me dijo: "no te asustes Fernando, chatito", así llamaba él a todo el mundo. "No te asustes, chatito, que en el segundo acto", lo estaba escribiendo en ese momento, "este papel está creciendo algo".
Bueno, cuando entregó el segundo acto, aquel papel había crecido tanto, el policía Menéndez, que en realidad era como el protagonista de este segundo acto, y tenía sobre todo a su cargo la escena final, muy larga, muy importante, la última escena de la obra. Y entonces algunos actores de la compañía trataron de convencer a Jardiel y al director, que se llamaba Manuel González, que ese actor, ese muchacho, ese chico pelirrojo no estaba capacitado para hacer este papel de tanta responsabilidad. Estos señores triunfaron, se convenció lo mismo Jardiel que Manuel González que tenían razón, y me quitaron aquel papel de Menéndez, el policía, y me dieron, fíjate que es curioso, el que estaba haciendo y el que estaba ensayando el primer actor de la compañía, que era un señor que se llamaba Rivero, pero que había ocurrido que en el segundo acto su papel había disminuido bastante, quedaba casi como el protagonista en el primer acto, pero en el segundo se diluía, y se llamaba "el Chino", porque "el Chino" es como llamaban a este actor sus amigos. Entonces, al darme a mí Jardiel este papel, es cuando le cambió el nombre y le puso al personaje "el Pelirrojo", pero le puso "el Pelirrojo" porque era evidente que si estaba un actor pelirrojo haciendo allí de mayordomo de la casa no le iban a llamar "el Chino". Primero se decidió que yo hiciera el papel y después es cuando le cambió el apodo.

JGD: Tú tuviste mucha relación con Jardiel en aquella época, ¿crees que ha tenido una influencia en tu trabajo, no como actor, sino como escritor, como autor que se ha situado luego ante la realidad cuando has hecho cine de comedia, cine humorístico? ¿Tú crees que ha tenido una influencia Jardiel, más que Neville, u otros, si es que reconoces que ha habido una influencia de estos autores...?



FFG: Si te refieres a una influencia como escritor, en los primeros tiempos, cuando yo empezaba a escribir creo que era indudable, vamos tan indudable que lo mismo yo que otro amigo, que se llamaba Herencia, en realidad tratábamos de imitar a Jardiel. Y luego en mí ha quedado de esto siempre un poso, no cuando escribo, pero cuando releo por alguna razón algo de lo que he escrito me doy cuenta de que sí, sobre todo en aquellos tiempos, tenía bastante influencia de Jardiel.

JGD: Yo creo que esa influencia llega hasta películas insospechadamente maduras en cuanto a tu concepción ya del cine, del trabajo, como puede ser *Bruja más que bruja,* por ejemplo, una película con esa estructura de zarzuela española pero planteada de manera tan brutalmente paródica que tiene ecos de *Angelina* o de *Madre, el drama padre*.

FFG: Pues es muy posible. No lo había pensado, pero es muy posible que los haya. Esta pregunta que me has hecho en realidad la respondéis más acertadamente vosotros, los entendidos del cine, los críticos del cine. Como en literatura, todo lo que se sabe del Quijote estoy seguro que lo ignoraba Cervantes. Y no es porque sea una falsedad, es porque de verdad el crítico advierte más esto que estás preguntando de las influencias. O sea, que no me extraña que esa influencia que yo decía que era de mis primeros tiempos llegue hasta *Bruja más que bruja*.

JGD: Bueno y para acabar con esto, que efectivamente estoy de acuerdo contigo que es más bien obligación u ocurrencia de los que estudian la obra que del propio autor, que bastante tiene con escribirla e idearla, yo incluso diría que el personaje central de *Mambrú*, el topo, tiene una reminiscencia del personaje aquel sumergido de *Eloísa está debajo de un almendro*.

FFG: En esto perdóname que me contradiga al decir que más lo entendéis vosotros que nosotros porque precisamente te estás equivocando tú. *Mambrú* no tiene ni una palabra mía. *Mambrú* es exclusivamente de Pedro Beltrán. Puede haber una coincidencia con el personaje al que tú te referías de *Eloísa está debajo de un almendro,* pero en realidad la idea de *Mambrú* está muy directamente inspirada en el descubrimiento de los topos en aquella época, de que había habido tantos "rojos" ocultos en las casas. Y lo otro es una coincidencia, porque en Pedro, que es un escritor magnífico de guiones, nunca he notado esta influencia de Jardiel.

JGD: Tú eras un gran lector, un devorador de libros en tu adolescencia y en tu juventud, cuando empezabas en el cine y el teatro. ¿Qué lecturas te impresionaban más o te marcaban más?

FFG: No creo que tengan mucha relación las que me pueden haber marcado más con lo que yo pueda haber hecho o haber intentado hacer en mi labor literaria. Muy en mi juventud, en mi adolescencia, la obra que más me impresionó, la que rompió en realidad mi afición exclusiva a las novelas de aventuras y a las novelas policíacas, para pasar al otro género de novela que podemos llamar más literario, aunque sea una redundancia, fue *Los miserables* de Victor Hugo, y luego todo lo que

leíamos, me parece, todos los aficionados en aquella época, los novelistas rusos, y los novelistas franceses, y algún inglés, Dickens, sobre todo. Y luego ya más adelante, no es que me influyó ni que se pueda reflejar en lo que yo he hecho, pero en fin, me impresionó mucho un tipo de literatura que está totalmente olvidado y que ya en aquella época casi no era leído, que es algo que creo que se llamó literatura socialista de entreguerras, en esta quedó un escritor por encima de todos los demás que es Herman Hesse, pero que es la misma generación de Stefan Zweig y su hermano Arnold Zweig, la misma generación de Thomas Mann y de Henry Mann. Todos estos escritores, o casi todos, me podría equivocar, en el franquismo, en el primer franquismo, que correspondería a la edad mía de los veinte años, todos estos escritores estaban prohibidos, casi todos se habían publicado en dos editoriales, una se llamaba Zenit, y la otra Dédalo, quizá. Estaban casi todos publicados en estas dos editoriales y todos prohibidos en la época de Franco, era imposible leerlos, no los vendían en las tiendas. Entonces me ocurrió una cosa muy singular: viendo en la feria de libros viejos, no de Madrid, sino de Barcelona, que se llama Mercado de Atarazanas, yo debí de elegir determinado libro de los que estaban expuestos, no me acuerdo cuál era, y este libro le debió dar una pista al vendedor, porque me dijo “espere usted un momento”, pasó al interior de su caseta y salió con una pila de libros, doce o catorce, me los enseñó y me dijo “¿le interesarían a usted estos?” y eran todos esos. Yo compré aquello, todos esos libros en aquellas ediciones baratísimas que hoy se venderían a un precio altísimo, porque actualmente el mercado del libro viejo es más bien el mercado de libro de anticuario, y entonces un libro que valía cinco pesetas ahora vale dos mil, y uno que entonces valía ochocientas ahora vale sesenta mil. Lo que le ocurría a este librero era exactamente lo contrario, era que no tenía nada que hacer con aquellos libros, porque ni siquiera los buscaba la gente. Yo no los buscaba, me dio la pista él. Con esto lo que quiero decir es que aquella pila de libros el hombre me la vendió a la mitad o a la cuarta parte de su precio real para deshacerse de ella, y gracias a esto yo leí todo este género literario que sí me impresionó y cuya impresión creo que todavía conservo.

JGD: Tu madre era cómica, tú siempre has manifestado una admiración y un amor a ella, patente en las películas tuyas en que la has convocado para que trabajara. ¿Esto determina genéticamente tu actividad como actor o...?

FFG: Así como otros tienen que explicar por qué se dedicaron a esto y si vencieron una resistencia familiar o no, en mi caso no, en eso fui dócil y seguí el oficio de casa, el oficio de la familia.

JGD: Como ahora, desde hace una serie de años, te has dedicado más a escribir que a actuar, o incluso que a dirigir, parece que tu destino natural se ha cumplido, porque tú te has considerado siempre actor por encima de todo.

FFG: Sí, sí. Pero bueno, esto de que últimamente yo escriba más que actúe o que dirija películas en realidad es por la ley de la oferta y la demanda. A mí lo que más me gusta de

las diversas cosas que hago ahora es escribir, porque lo puedo hacer más cómodamente en casa, porque mi vocación la he sentido siempre con la misma intensidad, de actor que de escritor. Pero claro, lo que tiene lo de escribir es que puedo escribir cuando quiero. Luego ya otra cosa es que alguien publique lo que escribo o no. Pero escribir, pues puedo, y voy escribiendo, cuando no tengo otra cosa que hacer, y en realidad lo que más me gusta es o escribir o dirigir, pero dirigir películas, no teatro, porque considero que, aparte de no gustarme demasiado, para lo que estoy menos capacitado de estas tres o cuatro cosas que hago es para dirigir teatro. Lo de dirigir películas lo hago con más tranquilidad, con más desenvoltura, y también creo que mis resultados han sido mejores en la dirección, pero claro, el que escriba más que dirija películas o trabaje como actor no se debe a una voluntad mía, sino a las ofertas que hay.

JGD: Antes de empezar a repasar un poco las películas por épocas te quería plantear una cuestión, digamos original, para ver si salimos de este atasco y también de la rutina que puede suponer para ti que te hagan tantas entrevistas. Es evidente que en el mundo profesional español tú eres el actor más reputado: dentro de un mundo de tanta competencia y de tantas envidias, pues Fernán Gómez es siempre el hombre más ilustre, como que estás más allá del bien o del mal.

FFG: Bueno, bueno, te lo agradezco pero no estoy muy de acuerdo, pero en fin...

JGD: Estábamos en esta tontería de que yo pienso que tú sí eres consciente de tu gran valía como actor, me refiero, esto es algo reconocido por toda la profesión. Sin embargo creo que tienes unas frustraciones determinadas como actor. No sabes cantar, no sabes bailar, no sabes conducir, no sabes montar a caballo, me parece que para esas aspiraciones tuyas de ser actor americano es como un desastre.

FFG: Es un contrasentido, claro. Cuando empecé en mi oficio yo creía que estaría capacitado para ir aprendiendo estas cosas: en el cine me han enseñado a montar a caballo, me han enseñado esgrima, me han enseñado… para una determinada película, no me acuerdo cuál, que yo no hacía como es natural de boxeador sino de soldado, me enseñaron rudimentos de boxeo. Entonces yo pensaba que iría aprendiendo, no digamos a conducir automóviles, porque incluso me he apuntado dos veces a escuelas de conducir para determinadas películas, lo que pasa es que en estas películas, en el momento de rodar la escena yo todavía no había aprendido lo suficiente así que me ponían un doble, y como siempre me pusieron un doble pues acabé no aprendiendo a conducir. Pero bueno, que si notaba yo estas frustraciones, claro, y algunas de ellas sobre todo cuando empecé la carrera me producían verdadero rubor, una gran incomodidad, sobre todo lo de no saber bailar, bailes normales, bailes de salón; porque en aquellas películas que se hacían en esa época siempre se bailaba, eran unas películas muy imitadas de las comedias americanas y siempre se baila un *fox* lento y yo era incapaz de bailar ni un *fox* lento ni un vals. Ya conté muchas veces que me encontré en mi primera película con el

inconveniente de que tenía que bailar dos o tres veces, entonces como era la primera película y yo estaba deseando hacer cine oculté que yo no sabía bailar y me apunté en una academia, "Academia Miki, enseñanza garantizada" se llamaba aquello, y allí me encontré con la gran sorpresa de que coincidí con el galán de la película, que era este celebérrimo actor hoy desaparecido, Ismael Merlo. Entonces, el protagonista de la película tampoco sabía bailar. Efectivamente, años después me confesó que ni sabía bailar ni había aprendido a bailar en aquella escuela, y que se había callado, y que llegado el momento de rodar la escena en la que bailaba no le dijo a nadie que no sabía bailar, la única sorprendida fue su pareja, se rodó la escena y nadie se enteró. A él le parecía que su prestigio de galán... A mí me echaron de la escuela, porque me dijeron al segundo o tercer día "mire, estamos perdiendo el tiempo, lo mismo usted va a perder el tiempo y el dinero", así que le tuve que confesar al director de la película, a Gonzalo Delgrás, pero con un disgusto por mi parte espantoso, que no sabía. Y luego ya me las fui arreglando siempre, les explicaba antes que no sabía bailar, arreglaban la escena y empezaba en el momento en que yo sacaba a la pareja. E incluso un ayudante de dirección me dijo "la sensación de que sabes bailar la das espléndidamente", pero luego es que no se me veía más. Esto para mí, como las otras cosas, las otras carencias, sí ha sido fuente de disgusto, de disgusto íntimo, que procuraba guardarme solo para mí.

JGD: Me parece que me contaste una vez un incidente que tuviste rodando *Los tres etcéteras del coronel,* con lo del caballo, que te garantizaron que no ibas a montar a caballo...

FFG: No, no, no. Ese incidente no me ocurrió a mí. En esa película trabajaba Vittorio de Sica, que era el protagonista, y era a Vittorio de Sica al que le ocurrió eso. La gracia que tuvo es que el hombre explicó que él no podía montar a caballo, que además lo tenía prohibido por los médicos, y le construyeron un caballo mecánico, que costó un trabajo enorme, intervinieron ingenieros y falleros valencianos para hacer el caballo, la película se rodaba entre España y Italia, y la escena en que él al fin se subía al caballo era en Italia, y hubo que trasladar el caballo este, muy complicadamente, a Italia y probar que funcionara. Llegado el momento de rodar la escena, aquel caballo mecánico funcionaba de una manera lenta, y entonces Vittorio de Sica, en un gesto de gran divo, con gran ligereza se subió en el caballo de verdad y resultó que sí sabía montar a caballo, sí podía montar a caballo, lo único que le pasaba era que no quería, pero al fin se rodó la escena en el caballo de verdad y fue inútil todo lo otro.

JGD: Bueno, vamos a repasar un poquito tu amplísima filmografía como actor, que es un poco pesado, pero es obligado. Vamos a ir comentando algunos aspectos, algunas películas. Lo primero que me gustaría establecer es la primera película que tú haces como actor: ¿es *Cristina Guzmán* o *Se vende un palacio?*

FFG: *Cristina Guzmán.* Recién terminada *Cristina Guzmán* me salió una oferta de

trabajar un día o dos en *Se vende un palacio*. Pero la primera es *Cristina Guzmán*. En entrevistas, e incluso en mis memorias, me parece, me he equivocado y he dicho que esta película se titulaba "Cristina Guzmán, profesora de idiomas". Es un error mío, que he deshecho hace poco tiempo. Ese era el título de la novela, de la novela de origen, pero la película se llamó solo *Cristina Guzmán*.

JGD: Muy bien, esa es tu primera película. En el año 43 haces varias: *Se vende un palacio, Noche fantástica, Viviendo al revés, Rosas de otoño, La chica del gato, Una chica de opereta,* por lo que tenemos establecido. Algún recuerdo en particular, singular, de alguna de estas películas, de alguna chica, alguna actriz...

FFG: No, no recuerdo. Bueno está la cosa curiosa de cómo se hicieron tres de estas películas. Falta una: *La chica del gato, Una chica de opereta* y *Mi enemigo y yo*. Estas tres películas se hicieron todas seguidas, como si fuera una sola, a cinco semanas cada película, y los actores, muchos, desde luego yo, estábamos contratados para las tres; pero se terminaba de rodar una el sábado de la quinta semana y se empezaba la otra el lunes, y el director fue el mismo de las tres películas. Se hicieron por este sistema, y por este sistema salían por lo visto baratísimas, y además se hicieron, la verdad, muy mal hechas, era un cine muy barato, muy económico, lo que pretendía ser como la serie B del cine español, que ya era muy barato y muy económico en aquellos tiempos. Esta serie se rodaba en Barcelona, por una productora asociada a Cifesa, tenía garantizada la distribución de Cifesa, pero eran unas películas de las que se llamarían hoy casposísimas.

JGD: Se rodaban seguidas...

FFG: Las tres películas estaban protagonizadas por la misma actriz, Josita Hernán, se hicieron como consecuencia de un gran éxito que había tenido con *La chica del bote*[1], entonces era una actriz popularísima y se hizo este invento y supongo que económicamente sí daría resultado la fórmula.

JGD: En el 44 tenemos *Turbante blanco*.

FFG: No, esto es un error, nunca he hecho esta película. Aparece en todas las filmografías que se publican, se rodó en Barcelona, al mismo tiempo que yo estaba allí, pero no intervine nada en ella.

JGD: *Mi enemigo y yo, El camino de Babel, Empezó en boda,* dirigida por Matarazzo, ¿estaba Vicente Sempere en esta coproducción?

FFG: No lo recuerdo.

JGD: Porque fue un aterrizaje de unos italianos, que hicieron *Fiebre,* y todas esas películas por aquella época, y me parece que Vicente estaba involucrado, ¿no lo recuerdas?

FFG: De esta película no me acuerdo. Era una producción Filmófono, la hizo Filmófono,

---

[1] NOTA DEL ENTREVISTADOR: En realidad el título correcto es *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939).

ayudando a, como se hicieron muchas películas en aquella época, a algunos fugitivos que venían de Alemania y de Italia por la guerra, como aquella Lily Vicenti, que hizo muchas películas entonces. En esta película el único elemento que había italiano, que yo recuerde, era el director, Rafael Matarazzo.

JGD: Es la primera vez que trabajas, si exceptuamos a Ladislao Vajda, con el que hiciste *Se vende un palacio,* con un director extranjero, digamos.

FFG: Sí, porque con Ladislao Vajda en realidad trabajé un día, ya digo, o dos, en realidad nada.

JGD: Con respecto a las maneras, digamos, o al estilo de Matarazzo, ¿tú aprecias alguna diferencia con respecto a los métodos de trabajo de los directores españoles?

FFG: Sí, había una muy concreta. En casi todos los directores españoles, yo podía haber trabajado con seis o siete, se notaba como un deseo de que el trabajo del actor se pareciera al trabajo de los actores americanos, se entendía que el cine era el cine americano. Si en una película americana había una escena cómica en la nieve, aquí se podía hacer una escena cómica en la nieve; pero si en ninguna película americana había una escena cómica en la nieve, aquí eso era insólito, decían: "pero esto no es cine". Esta era la norma entonces. Y la diferencia que yo noté en Matarazzo es que él tenía la preocupación contraria. Él a mí mismo me lo dijo: "Usted trabaja muy bien, estoy muy contento con su trabajo, los que me aconsejaron acertaron". Me vio en una película en que yo hacía de francés, *Rosas de otoño,* y por eso me eligió como sustituto del actor que tenía, que era Antonio Casal, que se fue a hacer otra película y le sustituyeron, digamos, de prisa y corriendo. Matarazzo me dijo varias veces que yo trabajaba muy bien, que actuaba muy bien pero que parecía un actor americano y que esto no podía ser porque yo hacía de español y tenía que actuar como los españoles que él ya iba viendo, que se movían de una determinada manera, que no eran así. Esta es la diferencia que yo encontré entro Matarazzo y los españoles, que Matarazzo tenía la preocupación de que no parecieran americanos los actores mientras que los otros directores españoles tenían la preocupación de que parecieran americanos.

JGD: Lo cual por otro lado coincidía con tus íntimas aspiraciones, porque tú lo que querías era ser actor americano.

FFG: Sí, claro, cuando en las otras películas me dirigían de aquella manera estaba de acuerdo con ellos, claro.

JGD: En el 45 tienes dos encuentros importantísimos, aparte de las películas, con directores decisivos en tu carrera, como son Sáenz de Heredia, en *El destino se disculpa…*

FFG: ¿Pero en qué año dice ahí?

JGD: En el 45.

FFG: No, debe ser antes.

JGD: Antes. Esta es otra de las cosas de las fechas, Fernando, que es un disparate.



El destino se disculpa

FFG: Se lo pregunté una vez a Florentino Soria, que estaba en la Dirección General de Cine, y me dijo que casi todas las fechas de las películas las daban ellos, y era la fecha en que la película había ingresado en la Dirección General, pero que no coincidía casi nunca con el año en que se había hecho la película.

JGD: Esto está todavía por resolver, es un problema, pues no sabemos nunca cómo censarlo. Pero bueno, a lo que iba es a tu encuentro con Sáenz de Heredia en *El destino se disculpa* y en *Bambú***,** y con Edgar Neville en *Domingo de carnaval***.** Digamos que son dos de los mejores directores del cine español, y de ambos llegaste después a ser amigo. Coméntame un poco qué significó para ti el encuentro con Sáenz de Heredia y Neville.

FFG: Sobre todo con Sáenz de Heredia. Con Neville menos, por una razón, porque el prestigio de Sáenz de Heredia en aquella época era inigualable. Entonces Edgar Neville era para nosotros, los actores, pues como otro director cualquiera, de los diez o doce que podía haber que se consideraban como directores más o menos importantes. Pero en cambio el trabajar con Sáenz de Heredia era como llegar a la cima, equivalía a lo que hoy puede ser que le llamen a uno de Hollywood, como a nuestro amigo Bardem, era a lo más

que se podía llegar. Entonces para mí significaba en realidad no ya el estar rodando, el estar haciendo una película, sino el que me hubieran llamado para la película de Sáenz de Heredia, significaba el máximo a lo que se podía llegar entonces. Y luego me encontré con la enorme sorpresa de que los dos tenían una característica muy semejante que era el buen trato, el trato exquisito. Esto es muy explicable, uno de ellos era conde y el otro se llamaba Sáenz de Heredia; estos señores eran dos muchachos de la buenísima sociedad que habían pasado a este oficio de directores de cine. Y los otros directores de cine, casi todos, no sé por qué razón, quizá porque era la posguerra, estaban muy malhumorados, casi todos estaban muy malhumorados, y en estos dos chocaba. Hay algunos con los que no trabajé y no puedo opinar, pero los que yo vi y también de los que oía comentar a mis compañeros daban miedo, el director daba miedo. Incluso este extranjero, Matarazzo, a mí me daba miedo, estaba también malhumorado. Casi todos estaban muy malhumorados, mostraban una excesiva energía durante el rodaje y un desprecio a los demás del equipo técnico y sobre todo a los actores. Más adelante, teniendo más experiencia, más colmillo retorcido que se dice, llegué a pensar que esto era un modo de encubrir su ignorancia, porque la verdad es que la profesión, no solo en directores, sino en todos los técnicos, era de aluvión. Había muchos que se habían acogido a aquella profesión porque en el gran trastorno de la guerra habían perdido la suya o no habían tenido nunca ninguna; y esta energía, este autoritarismo, este desprecio a los demás, podía ser un modo de defenderse, de defender la minusvalía que ellos se reconocían en sí mismos.

JGD: A continuación vienen dos películas interesantes por los directores. No, una por el director, que es *La próxima vez que vivamos,* de Enrique Gómez, y la otra, *Los habitantes de la casa deshabitada*, porque es la primera adaptación de Jardiel en la que trabajas. En cuanto a Enrique Gómez, ¿tienes algo que decir?

FFG: No, bueno, que fue muy… Dentro de que todos eran malhumorados, este era de los más malhumorados. Recuerdo que Ignacio Iquino me propuso una película que iba a dirigir él, por estas fechas, y en la que yo estaba de acuerdo, y me llamó por teléfono, yo estaba en el Teatro de la Comedia trabajando, para decirme que no la iba a dirigir él porque no podía por otros compromisos y le había encargado dirigirla a Enrique Gómez. Entonces yo le contesté, por teléfono, que en ese caso no me interesaba, porque el rodaje anterior me había resultado muy desagradable sobre todo por la actitud que tenía Enrique Gómez como director. Se hizo un silencio en la comunicación y entonces volvió a sonar la voz de Iquino, que me dijo "está oyendo la conversación, le he pasado el teléfono a Enrique Gómez, que estaba aquí". Me quedé lívido, como es natural, y no hice aquella película, ni me acuerdo qué película es. Lo que sí sé es que, días después, Enrique Gómez con Margarita Andrey, que era su novia entonces, vino a verme al teatro y a pedirme explicaciones. Estuvo allí en mi camerino y dijo: "Quiero que me expliques por qué has dicho, por teléfono, porque como sabes yo lo estaba escuchando, que yo era un

hombre muy desagradable dirigiendo y que conmigo preferías no trabajar". Y dije "pues, planteado así el asunto no tengo nada que explicar, tú eres un hombre muy desagradable dirigiendo y no tengo interés en trabajar contigo, qué quieres que le haga". Entonces se despidió, no muy amablemente como es natural, sino muy secamente.

Ah, no, recuerdo otra cosa más grave de este director tan malhumorado. Haciendo aquella película anterior por la que yo no quería volver a trabajar con él, en una escena me sentó en una barca; era una escena que se mezclaba luego con un rodaje que habíamos hecho en el Tajo, en Aranjuez, pero en el plató había que rodar que se incendiaba aquella barca. Entonces me sentó en una barca en el plató y dio orden de que rociaran toda la barca, la parte de la borda, con gasolina. A uno de los obreros le dio una caña muy larga, encendieron el borde y él dijo: "listos todos, preparados, motor y acción", y acción era que aquel señor encendió la gasolina, que como se sabe hace explosión, no es que se va quemando poco a poco, se incendió todo y yo salí por los aires, saltando muerto de miedo. Recuerdo que estaba mi mujer de entonces, María Dolores Pradera, viendo el rodaje, y creo recordar que se desmayó de la impresión. Inmediatamente cayeron sobre mí unas mantas, y luego me explicaron los obreros que ellos ya sabían que iba a ocurrir esto, que no se podría rodar aquello, y que por eso ya tenían aquellas mantas preparadas, en secreto, sin decírselo al director para poder apagar el incendio. Esto fue una cosa espantosa. No se hizo la escena y yo me fui muy enfadado. Para tranquilizarme uno de los técnicos me dijo, "el otro día, rodando la otra escena en la que usted no intervenía, cuando Margarita Andrey está sentada en el banco del parque del jardín ya hizo lo mismo, prendió todo con gasolina y dijo que lo encendiéramos, hubo que sacarla... Por eso teníamos ya la práctica y estábamos todos preparados". O sea, que el recuerdo que yo puedo tener de este Enrique Gómez es más bien el recuerdo de una persona, digamos, rara, para entendernos.

JGD: Sin embargo repetiste con él luego en otra película, en *Tiempos felices*.

FFG: No, *Tiempos felices* es en la que ocurrió eso. La primera que hice con él fue *La próxima vez que vivamos*, de la cual no recuerdo prácticamente nada, yo tenía una intervención breve, pero estos sucesos que he contado son de *Tiempos felices*.

JGD: Toda esa conversación telefónica....

FFG: Eso es después de *Tiempos felices*.

JGD: Y la siguiente de ese año es *Los habitantes de la casa deshabitada*, en la que te encuentras con Jardiel, pero en el cine, ¿no?

FFG: Esa película tiene la singularidad de que es una película que dirigía el mismo director con el que yo había hecho *Cristina Guzmán*, en un plazo como de tres, cuatro años, y se daba una cosa muy, muy española, muy característica de lo que es la fama aquí. Cuando yo hice *Cristina Guzmán*, Gonzalo Delgrás era como el director número uno en el país, estaba consideradísimo porque había tenido uno o dos éxitos anteriores en películas de este género, creo que *La tonta del bote* precisamente es de Delgrás, y otra que se llama *Un matrimonio*

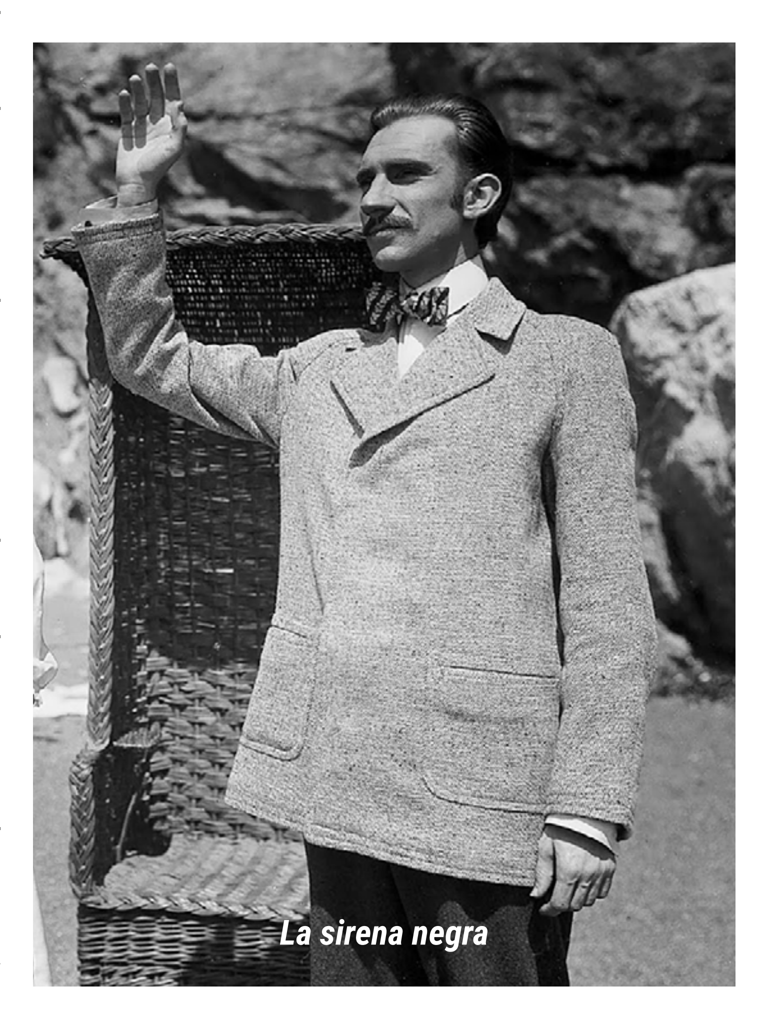
*feliz***,** películas muy de intento de hacer comedia. Y estaba consideradísimo. Tres o cuatro años después en esta película Gonzalo Delgrás ya no tenía ningún prestigio, no estaba nada considerado, la película era no serie B, sino serie C o serie J, se hizo con un presupuesto mínimo y en condiciones pésimas, y no sé si este director, Gonzalo Delgrás, volvió a dirigir o no después, pero dirigiría muy de tarde en tarde.

JGD: Bueno, a continuación una película que es muy importante, por muchas razones, y entre otras por el director, ¿no?, Carlos Serrano de Osma, con los jóvenes talentos con los del cine aquel que promovía, con Lazaga y toda esta gente, *Embrujo***.**

FFG: *Embrujo***,** lo que es, es una película rarísima, a mí me gustaba hacerla porque yo me consideraba también muy intelectualizado, como todo ese grupo que acabas de mencionar. Era un intento rarísimo, porque Carlos Serrano de Osma y Lazaga y estos lo que querían hacer era un cine de vanguardia, para entendemos. No sé por qué razón les llamaban en Barcelona "Los Telúricos". Ellos querían hacer este tipo de cine y ese tipo de cine no lo quería financiar nadie, y en cambio les surgió la oferta de hacer una película folclórica, que a ellos no les gustaba absolutamente nada, y es lo que hicieron, hicieron una película de vanguardia folclórica. Por eso *Embrujo***,** que es una película de Lola Flores y Manolo Caracol, pero de vanguardia, es de las más raras del cine español. Yo estaba muy contento con mi personaje, porque era, recuerdo, como un vagabundo, tenía que salir muy desastrado y era un personaje muy bonito, y sobre todo porque a mí me gustaba este intento, al cual me sumaba, de hacer cine de vanguardia. En realidad el producto no es ni folclórico, ni de vanguardia, por lo menos en mi recuerdo, porque es una película que no he vuelto a ver, pero el origen de la película fue ese.

JGD: En ese mismo sentido está también *La sirena negra***,** del mismo director.

FFG: Pero *La sirena negra* ya intentaba imitar mucho, en el modo de estar hecha, un tipo de cine americano que había entonces que no llegaba a ser cine negro pero que andaba por ahí, en el que los encuadres estaban muy cuidados, eran sobre todo muy expresivos, recordando algo el expresionismo alemán, y el



La sirena negra


Botón de ancla

tema de *La sirena negra* se prestaba para esto, era un tema medio de misterio. Creo que en su momento no tuvo una gran acogida…

JGD: Por esas fechas haces la película que quizá te coloca como galán cómico y te da una enorme popularidad, *Botón de ancla*, de Ramón Torrado.

FFG: Sí, esa película tenía para mí que el personaje era muy agradable, era muy divertido, era muy simpático, y era una película, fíjate que curioso, de Madrid, porque en casi todas las que hemos repasado hasta ahora domina mucho el cine de Barcelona, y esta era una película de Madrid, me llamaban para una película de Madrid, esto fue para mí lo más importante. Y luego efectivamente tuvo un gran éxito popular, y a mí me llamaban por la calle "el que se muere en *Botón de ancla*", mi nombre lo ignoraban, pero es la película que me situó en el cine de Madrid.

JGD: Viene ahora otra película importantísima en la historia del cine español, maldita hasta hace poco, *Vida en sombras,* tan singular por muchos conceptos.

FFG: Ah, sí. Esta película para mí cuando la hacíamos no significaba nada especial, entraba dentro de la misma línea de las de Serrano de Osma, intentaba ser un cine digamos puro, de vanguardia. Para mí no significaba nada más que la enorme angustia de que el productor era el mismo director, había calculado mal, se consideraba rico, era un hombre rico, pero no tan rico como para financiar una película y en realidad no nos pagaba. Yo llegué a hacer esta película debiendo incluso un mes entero del hotel en Barcelona donde estábamos mi mujer y yo. El recuerdo que tengo es más bien de estas angustias marginales que de la película en sí.

JGD: Por cierto, un aspecto de tu personalidad como actor del que se habla poco: por entonces, cuando residías en Barcelona hiciste doblaje.

FFG: Muy poco, pero hice doblaje. Llegué incluso en una película que no recuerdo ahora cuál era, a doblar a John Wayne. Era una época en que el doblaje se pagaba en Barcelona y en Madrid a 50 pesetas la sesión.

JGD: ¿La sesión o el *take*?

FFG: La sesión. No se contaba por *takes* entonces, la sesión era a 50 pesetas. Y si el papel que se hacía era el protagonista, se cobraban 60 pesetas. Y entonces yo hice estas cinco o seis películas que doblé porque necesitaba el dinero. Fue una mala época.

JGD: Normalmente no doblabas a protagonistas.

FFG: No, solo recuerdo dos. Este John Wayne, y tú no sé si recuerdas a un actor que se llamaba Dennis O'Keefe, en esta época doblé una película, no recuerdo cuál, de Dennis O'Keefe. Pero son las dos únicas veces que doblé a protagonistas, este John Wayne que no recuerdo qué película era, alguna cosa que ocurría en San Francisco.

JGD: En esta época hiciste *La mies es mucha,* otro grandísimo éxito.

FFG: Sí, *La mies es mucha* fue la película que ya definitivamente me colocó dentro de lo que se puede entender como estar colocado en el cine español, porque coincidía el ser película de Madrid, el ser película de Sáenz de Heredia y el ser el protagonista absoluto.

JGD: ¿Es el primer cura que hiciste?

FFG: Me parece que sí. Sí, sí, yo creo que sí. Luego he hecho muchos, hasta seis u ocho curas. Pero yo creo que el primero es el de *La mies es mucha***,** porque es anterior en dos o tres años a *Balarrasa*.

JGD: Vienen luego *Noventa minutos, Alas de juventud, Tiempos felices, La noche del sábado, El último caballo... El último caballo* también es una película importante.

FFG: Sí, sí, sí. Además el éxito de la película ha ido creciendo con el tiempo. A mí me parecía muy bien hacerla, porque yo, como te digo, estaba, digamos, pedantizado, por qué no, y vi claramente que intentaba ser una película neorrealista. Y yo ya sabía lo que era el neorrealismo italiano, incluso organicé con otro amigo en el Instituto de Cultura Italiana las primeras proyecciones de neorrealismo italiano en España, porque casi todas aquellas películas en aquel momento estaban prohibidas por la censura, y nosotros en el Instituto de Cultura Italiana teníamos la ventaja de que tenía extraterritorialidad, y se acogía a la censura italiana pero no a la española; así los aficionados, los cinematografistas, pudieron ver las cuatro o cinco primeras películas neorrealistas que se pasaron en España en un ciclo que organizamos allí. Por eso comprendí el intento de Edgar de hacer una película neorrealista y estaba entusiasmado con aquello de *El último caballo***.**

JGD: Y al mismo tiempo, por esa misma época, es cuando dirigiste aquellas funciones de teatro de cámara.

FFG: Como yo dirigía aquel teatro de ensayo con Francisco Tomás Comes, desaparecido ya también, como yo dirigía aquellas funciones de teatro de ensayo del Instituto de Cultura Italiano pudimos organizar estos ciclos de neorrealismo.

JGD: Llega el año en el que haces *El capitán veneno,* que también ha sido reivindicada en los últimos tiempos, porque se está revalorizando mucho la obra de Marquina, y *Balarrasa*. Me gustaría que, antes de entrar en *Balarrasa***,** que evidentemente es el tercer gran éxito, serían *Botón de ancla, La mies es*

mucha y desde luego *Balarrasa,* me gustaría que me hables de Marquina, de *El capitán veneno,* de la consideración que tenías de Marquina entonces.

FFG: Yo por Marquina sentía una especie de admiración retrospectiva, porque en los inicios de mi adolescencia había visto una película española de Marquina que tuvo mucho prestigio y que a mí me gustó mucho, y yo sabía por las revistas de cine que aquella película era buena, que aquella película a pesar de ser española se podía admirar y considerar. Era *El bailarín y el trabajador*, que debe ser una película del año 35 o 36, a mí me gustó mucho y por eso tenía esa admiración retrospectiva hacia Marquina y estaba muy satisfecho de trabajar con este director que para mí era mítico.


Balarrasa

JGD: *Balarrasa*...

FFG: Desde que leí el guion comprendí que era la mejor ocasión que había tenido, porque era un protagonista de película, pero en el sentido que se entendía como protagonista a los de las películas de Hollywood, que no era el mismo que se entendía en España, porque en España hay una especie como de desprecio hacia el primero, en lo que sea. No sé si en el ejército lo habrá también, pero en las otras cosas hay un desprecio hacia el primero, se supone que siempre al primero le han influido mucho para llegar a ese puesto las malas artes o la suerte, una suerte de la que carece todo el mundo excepto el que está el primero. Hay un mundo en el que esto no se da en España, que es el del deporte, porque como ahí hay que probarlo, y hay que probarlo en igualdad de circunstancias, es muy poca la gente que se le ocurre decir que si el boxeador Galiana es el primero es porque ha tenido mucha suerte. No, todo el mundo entiende que es porque esquiva muy bien, o porque golpea muy bien, porque es que además se ve, y se ve en igualdad de circunstancias con el segundo. Y no sé a santo de qué estoy diciendo yo esto ahora, pero no tiene ninguna relación con ninguna pregunta.

JGD: La consideración de que tú veías que el personaje de *Balarrasa* sí que era...

FFG: Sí, sí, sí. Porque ese personaje sí estaba en el guion cuidado como yo veía que estaban cuidados los protagonistas de las películas americanas, fuera Spencer Tracy, Clark Gable, o el que fuera, circunstancia que no se daba aquí ni siquiera en las películas que yo había

hecho como protagonista en Barcelona. Efectivamente, en *Balarrasa* no me equivoqué absolutamente en nada. Era una película confeccionada con una gran picardía, dirigida por un director que dominaba muy bien la técnica, en aquel momento, Nieves Conde, y no me equivoqué nada. La película tuvo un éxito de público sensacional y una acogida aceptable por la crítica en aquel momento, y desde luego sí es la película que me situó a mí en la primera fila, con los otros tres o cuatro que pudieran estar en ese puesto.

JGD: Así como después de *Botón de ancla* te conocían por la calle como el que moría, aquí después te singularizaban como Fernán Gómez el de *Balarrasa***.**

FFG: El de *Balarrasa,* sí, sí. No lo de llegar a tener nombre, de que por la calle me conocieran como Fernán Gómez, eso tardó mucho, fue poco a poco, y poco a poco se fue perdiendo también, porque ahora ante mi sorpresa me llaman "el de la tele", cosa curiosa porque yo no soy el de la tele, pero se refieren a eso porque son muchas las películas viejas, antiguas, de estas de las que estamos recordando ahora, que salen en la tele, entonces claro, para un chico soy el de la tele. Lo de que se aprendan el nombre es muy difícil, y ya sabes tú, porque lo hemos comentado mucho, que incluso le llaman a uno de maneras disparatadas.

JGD: ¿Cuál es la más disparatada que te haya pasado, que te hayan confundido con...?

FFG: Con Ángel Nieto, me lo dijo un taxista. Dice: "Hombre, muy contento de llevarle, usted es Ángel Nieto, ¿verdad?". Me quedé lívido, no le dije ni que sí ni que no, hice un ruido, brrrrr…



Esa pareja feliz

JGD: *Me quiero casar contigo, La trinca del aire,* repetición del modelo de *Botón de ancla,* no creo que haya que decir mucho.

FFG: No, no, se hicieron varias películas que todas eran repetición de *Botón de ancla.* La misma *Tiempos felices* intentaba ir por ese camino, y también *Alas de juventud,* eran como intentar volver a hacer la misma.

JGD: Otra película de esta época en la que tú interviniste que es también muy significativa en la historia del cine español es *Esa pareja feliz.*

FFG: Bueno, esa es significativa en realidad por ser la primera película de Bardem y Berlanga, pero no estaba conseguida del todo, yo la recuerdo como un poco más triste

de lo que pretendía ser, quizá esta fuera la razón de que no tuviera mucho gancho para el público. En realidad su consagración, cuando consiguieron que se aceptara aquel estilo de cine, fue en otra película en que no intervine, *Bienvenido Míster Marshall*.

JGD: Ahora vendría *El sistema Pelegrín* y una película curiosa, la primera película, si no me engaño, que ruedas fuera de España, y una experiencia muy, muy singular por el director, *Las voces del silencio*...

FFG: Con *La voz del silencio,* de Pabst, me ocurrió lo contrario que en *Balarrasa*. En *Balarrasa* acerté respecto a que iba a ser una cosa muy significativa para mí, para mi carrera, que sería un gran éxito, y todo eso. En esta pensé que sería mi colocación, en una cierta medida, en el cine internacional y que aquella sería una película espléndida, importantísima. El director tenía un prestigio pues como de numerísimo uno, Pabst, el guion me pareció espléndido, el rodaje se hizo con un cuidado extraordinario, vamos tan extraordinario que se suspendió el rodaje varios días porque el director no estaba inspirado, muy enfadados los productores, los dos jefes de producción que decían "*non esta inspirato, non esta inspirato*" y nos mandaban a todos al "*albergo*". Pero en realidad el hombre de verdad se consideraba inspirado, y como estaba haciendo una obra de arte… A lo que voy es que nada de esto resultó así. Aquella película no es significativa de nada, no la recuerda nadie, incluso se llamaba, en francés *La maison du silence,* en vez de *La voz del silencio,* "La casa del silencio", y una crítica francesa que yo leí decía que en vez de *La casa del silencio* se debía de haber llamado "La casa del sueño", "*La maison du sommeil*". La verdad es que tenía un reparto extraordinario, y todos los papeles eran iguales, porque era como de *sketches,* y el papel mío era igual en categoría, en dimensión, al de Jean Marais y al de Aldo Fabrizzi, y claro, yo consideraba que aquello era para mí una ocasión extraordinaria. Luego le caí extraordinariamente bien al director, me habló incluso de hacer otra futura película con él, película que luego no llegó a hacer, una película sobre *Terese Raquin*, de Zola, creo recordar. Pero ocurrió, como te digo, lo contrario, aquella película no significó nada, para mi carrera no aportó nada y hoy nadie la recuerda más que vosotros, los verdaderamente estudiosos del cine.

JGD: Se tituló aquí *La conciencia acusa***.**

FFG: Sí, *La conciencia acusa* era el título. Bueno, en Italia era *La voce del silenzo,* aquí es donde se llamó *La conciencia acusa***.** El título de origen era más bonito, por más singular, porque no se sabía lo que quería decir, era "Tres días son poco". Era el título puesto por el guionista, el guion era nada menos que de Zavattini, el guionista número uno del mundo entonces, y "Tres días son poco" se refería a que los ejercicios espirituales, que duran tres días en la casa de jesuitas en que se desarrollaba la película, en la opinión de Zavattini eran poco para cambiar el modo de ser de un hombre, quería decir Zavattini con esto que no servían para nada los ejercicios espirituales. Pero claro, la película se produjo por el Estado, era una película oficial, y el guion estaba comprado cuando en el poder estaban casi, casi los comunistas. Sin embargo la película se rodó cuando estaba la

Democracia Cristiana, y claro, la Democracia Cristiana procuró que esto de que tres días son poco ni se notase como tesis de la película ni fuera el título.

JGD: Hay algo muy significativo: en este momento, que estás en un momento profesional espléndido después del gran éxito de *Balarrasa* y también lo que significa trabajar en Italia y con Pabst y esos actores, escribes un diario, que publica la "Revista Internacional del Cine", un diario lleno de amargura y de pesimismo y de frustración, que es como digamos contradictorio con la situación que estás viviendo. Ahora, al cabo de los años de esta experiencia, fíjate que han pasado años, ¿reflejabas realmente lo que pensabas entonces en cuanto a tu situación personal como actor o estabas, como ha sido siempre tu obligación o tu sistema de trabajo, tan imbuido por ese personaje y por esa concentración a la que te obligaba Pabst y esa película que en realidad más que un diario personal, unas reflexiones personales, estabas en realidad destilando lo que era ese personaje tan amargo? Porque, yo no sé si te acuerdas, era de una amargura espantosa.

FFG: Yo recuerdo, ahora que preguntas, recuerdo que tú me comentaste esto mismo en aquella época, que te había sorprendido la sensación de amargura que daba todo el diario, y sobre todo de aburrimiento, de aburrimiento estando en Roma. A ti te parecía imposible aburrirse en Roma y yo encontraba facilísimo aburrirse en Roma. En ese mismo diario, que he releído pero ya hace muchísimo tiempo, hay un momento en que esa sospecha tuya de que yo estaba fundido con el personaje, hay un momento en que yo digo que sí, que eso es así, que yo estaba intentando hacer un trabajo de estos que se llaman en nuestro oficio de dentro a afuera, un trabajo stanilavskiano, digamos, y que yo había fundido los pocos fracasos que podía tener en aquella época, en mi vida, en mi vida íntima, en mi vida personal, con la amargura del protagonista que es un cura, joven, jesuita, que se está dando cuenta nada menos de que no cree en Dios, y que tiene este enorme complejo mental.

JGD: Un paréntesis dentro de este recorrido. Puesto que has mencionado esa confusión, esa fusión o esa manera en la que tú has trabajado casi habitualmente, y se puede considerar tu método, aunque ya sé que no te gustan los didactismos, ni las conferencias, sí me parece importante que hables un poco de lo que podríamos considerar tu método interpretativo, cómo ha ido evolucionando o cómo has ido trabajando tú en el sentido de afrontar los personajes y de estudiarlos, no tanto en teatro sino en cine, aunque en realidad es lo mismo, pero bueno... Habla un poco, expón un poco la teoría, el método Fernán Gómez.

FFG: Me parece un poco pedante decir que es el método de Stanislavski, que está como comentadísimo. Yo no he ido últimamente a escuelas en las que se estudie el método, vamos, ni cuando yo me enteré de la existencia de esto, que fue durante la guerra en la escuela de actores de la CNT, a la que asistí, donde el director de la escuela, Valentín de Pedro, nos dio algunas lecciones referente al método, allí fue cuando yo me enteré, pero no se le llamaba el método, lo de llamarle el método ha venido después, cuando esto se ha trasladado

a Estados Unidos que es de dónde me parece que viene el término. En realidad es vulgar la cosa, lo que pasa es que hay que tener la voluntad de querer hacerlo, y no se puede hacer si el texto sobre el que se trabaja es un texto muy falso, o muy flojo, cosa que me ha ocurrido a mí en la inmensa mayoría de las películas que he hecho. Porque si he hecho como ciento treinta películas, solo diez, doce, catorce se puede decir que tuvieran un texto que literariamente fuera válido. Si el personaje no está trabajado desde un punto de vista literario en el guion, el método es absolutamente inútil o se lo tendría que inventar el propio actor. Consiste simplemente en penetrar lo más que se pueda en la psicología, en el modo de ser, en el temperamento, y en el carácter del personaje, y encontrar una relación entre ese carácter, ese temperamento, ese modo de ser, y uno de los posibles modos de ser que haya tenido uno. Este sistema, cuando yo me enteré, no tenía nada que ver con Stanislavski, sino que se llamaba "teoría de las latencias" y me explicó alguien, no me acuerdo quién, que quería decir que todos, en nuestro interior, tenemos no solo el carácter que hemos adoptado como más usual, sino muchas otras posibilidades de otros caracteres distintos, que habrían salido al exterior según hubieran sido las determinadas circunstancias de nuestra vida. Según esto, un señor que puede haber acabado siendo un mártir del cristianismo y un sacerdote podría haber acabado siendo un ladrón, en cuanto en su entorno lo que hubiera habido fueran ladrones y ocasiones de robar. Este método consiste simplemente en encontrar dentro de uno mismo cómo se habría comportado si las circunstancias hubieran sido las que han sido las circunstancias del personaje que se le ha encomendado. Una vez asumido esto, uno debe olvidarse del todo de su modo de ser habitual y entregarse a exteriorizar ese posible modo. Por ejemplo, a mí me hubiera gustado mucho ser chulo, chulo en el sentido profesional, o sea, lo que se llama chulo de putas, pero no he estado capacitado para esto, no he tenido ocasión, por eso me hubiera gustado. Entonces pienso que si en casa hubiéramos sido pobres y la situación hubiera resultado muy difícil en la adolescencia y en la posguerra, pues a lo mejor, y en la juventud y en la posguerra, si yo hubiera sido además muy guapo y muy fuerte, pues a lo mejor habría sido chulo, porque vocación yo la noto. Entonces yo a esto tengo que atenerme si me dan un papel de chulo, y olvidarme de cómo se compone el personaje, y confiar en que asumiendo eso van a salir en el exterior, en la parte física, los ademanes, el tono de voz y el modo de ser. Esto, que quizá sea imposible, cuando yo se lo contaba a alguien me dijo "ah, sí, eso tiene un nombre griego, se llama no sé qué", pero se me ha olvidado el nombre griego. Quiero decir que por lo visto no constituye ninguna novedad, sino que es una cosa antiquísima.

JGD: Yo puedo dar fe de este método riguroso, llevado a las últimas consecuencias de asunción del personaje. Cuando estabas preparando *Pim, pam, pum, fuego* era una época en la que nos frecuentábamos mucho, salíamos mucho a cenar, y era realmente insoportable ir a cenar contigo, porque tú estabas asumiendo ese personaje y eras absolutamente odioso con los camareros y con nosotros mismos. Al final le dije a mi pareja "vamos a dejar de quedar con él hasta que termine la película".

FFG: Es muy posible, no lo recuerdo, pero precisamente no lo recuerdo por ser habitual en mí ese modo de trabajar. Tú lo recuerdas de aquella película, pero yo no porque es lo que utilizo siempre que considero, como en aquel caso, que el texto es válido, porque si no es inútil.

JGD: *Los ojos dejan huellas,* otra gran película, en la que tú haces un personaje cómico, un tipo de detective, de policía, que has repetido en varias ocasiones, también con Neville. Como si los directores no creyeran que tú tenías aspecto de detective, nunca se creyeran que tú pudieras ser un Poirot, y te dieran un personaje medio cómico.

FFG: Sí, sí, es posible que esa fuera la razón. No me había dado cuenta hasta ahora de que en esas dos películas el personaje es parecido. En una, Edgar Neville buscó el recurso de que yo era el policía suplente, el comisario se tenía que ir, no sé por qué motivos, de enfermedad o de vacaciones, cuando había ocurrido el crimen y entonces se lo encargaban a este suplente. Y en la otra, porque el personaje es el ayudante, el policía me parece que era Dafauce, el que llevaba la investigación era Dafauce, y yo hacía como el ayudante de él, que era un personaje cómico, suelto, divertido, que a mí me gustaba hacerlo por dos razones, por el hecho de ser una película de Sáenz de Heredia y por el hecho de ser una película internacional. Esta película tampoco supuso ningún avance en mi carrera, tampoco sirvió para nada.

JGD: Decides dirigir, lo habías decidido hacía tiempo, y lo haces con *Manicomio,* codirigida con Luis María Delgado. ¿Habías hecho otros intentos antes de dirigir, algún proyecto?

FFG: Proyectos frustrados. En la época aquella que hemos repasado antes de Barcelona, cuando Serrano de Osma y Pedro Lazaga, ahí es cuando… Mi afición por dirigir en realidad existe ya desde el principio, porque yo dirigía teatro, incluso teatro de aficionados antes de ser director profesional, y me parecía raro que en cambio en las películas no fuera yo el director. Yo tenía tan asumido que era el director y el primer actor de las obras de teatro que cuando estaba en cine no lo entendía, y casi nunca estaba, vamos, en muchos casos no estaba de acuerdo con las opiniones del director, incluso respecto a mi propio trabajo. Yo decía “pues claro, si no estuviera ese director, como no habría director yo lo haría mejor, porque ese está equivocado respecto a lo que hay que hacer ahora”. Esta vocación mía de dirigir cine es la misma que era entonces la de



Manicomio

dirigir teatro. Luego, es curioso, la vocación de director teatral en mí ha desaparecido, no me gusta nada, no me apetece nada, no me gusta el escenario, no me gustan los elementos con los que hay que elaborar el producto, y en cambio en cine sí me sigue gustando, me sigue atrayendo igual.

JGD: Sobre tu primera película...

FFG: Esto responde a este interés que tenía yo de ser director, y que coincidía en aquel momento con el interés que tenía Luis María Delgado de pasar también de ayudante de dirección a director. No sé por qué razones la película en que estaba, en la que interveníamos los dos, *Aeropuerto***,** se aplazó, y entonces decidimos entre los dos dirigir otro guion que tenía yo, que era en colaboración con este Tomás Comes del que hablaba antes, como codirector del teatro del Instituto de Cultura Italiano. Entonces decidimos hacer ese guion mientras se solucionaba el problema que hubiera surgido, que se me ha olvidado, de *Aeropuerto***.** Esa fue la razón de que pudiera hacer mi primera película. Yo sabía que carecía de conocimientos técnicos necesarios, aunque bastante me habían explicado Serrano de Osma y Lazaga, y procuraba ir aprendiendo digamos en los cafés, y también viendo las películas repetidas veces, para que no me distrajera el argumento, viéndolas muchas veces, como había aquello de los cines de sesión continua y programa doble, pues yo las veía repetidas veces y me fijaba cómo estaban, cómo se movían los actores en relación con la cámara, estas cosas. Pero en aquella película, más bien, nos hicimos el reparto de que Luis María se encargase de lo que se llama la parte técnica y yo de la parte de los actores.

JGD: Interpretas luego *Aeropuerto***,** *Nadie lo sabrá, Rebeldía,* pero inmediatamente diriges tu segunda, ya en solitario, *El mensaje***.** ¿Qué tienes que decir de ella?

FFG: Ah, *El mensaje.* Casi todos mis amigos de entonces, y también incluso comentaristas posteriormente, se preguntaron por qué la hice, a qué se debía. Yo creía que era un productor muy natural, trataba de hacer un cine como para chicos, para adolescentes, los que están en la edad en que les gusta el cine de aventuras y la literatura de aventuras. Volvemos a la imitación de los americanos, los americanos hacen películas con esa intención. Una de las razones era esta, tratar



El mensaje

de ver si para gente joven se podía hacer un cine de peripecias. Mi afición a esto arrancaba ya en Emilio Salgari y luego en los folletinistas y en los tebeos, he sido un gran lector de lo que ahora se llaman cómics. Yo trataba de hacer eso, pensando que eso tendría ese determinado público, esa era una de las razones. Y otra de las razones es que yo me inspiraba en lo económico, que ya es curiosa la razón, en una obra maestra que sigue considerándose hoy obra maestra, que se llama además "Sierra maestra", ¿no?

JGD: No, la de Huston.

FFG: Sí, cómo se llama... "Sierra Madre", *El tesoro de Sierra Madre***.** Bueno, yo me inspiraba en lo económico en *El tesoro de Sierra Madre***,** y pensaba, "bueno, si yo hago una película que todo pase como entre la sierra de Madrid y la Casa de Campo, esto evidentemente es una propuesta barata, una propuesta económica". En esto sí tuve razón, porque nos salió una película evidentemente muy barata. Lo que ocurre es que esta película la pasamos, porque también como en América se pasaban las películas antes, y se sigue haciendo, un día como por sorpresa, para un público en un cine lleno para ver la acogida. Y entonces, en un cine, creo que fue en el cine del pueblo de Guadarrama, le dijimos al dueño que le dejábamos la película gratis antes de que estuviera ni distribuida ni nada, para pasarla un día para comprobar la reacción en el público. Y aquel hombre dijo, "ah, bueno, yo encantado, aquí en Guadarrama con poner el nombre de usted en una película el cine se llena". Entonces yo dije, "ah, pues hemos hecho un negocio maravilloso porque esta película al fin y al cabo el nombre que tiene ahí es el mío, se va a llenar en todos los cines y el negocio está hecho porque además el costo ha sido muy económico". Y pasamos la película y la acogida fue sensacional, el cine se llenó, la gente se rio en las cosas que tenía que reírse, estuvieron en profundo silencio en toda la parte de aventuras y al final me felicitó el dueño del cine y me dijo "con esto se van ustedes a hacer de oro". Esta película luego no fue a verla nadie, nunca, en ningún sitio. Se consiguió una distribución, porque había una distribuidora, no me acuerdo cuál, especializada en este tipo de cine que no iba nadie a ver, no sé en qué consistiría el negocio de esta distribuidora, pero la verdad es que existía. No perdimos dinero, yo tenía un socio, Cayetano Torregrosa, que hacía un papel en la película, aunque no era actor, solo aficionado. No perdimos dinero, lo que nos dio la distribuidora equivalía a lo que nos había costado, pero la película fue un fracaso de crítica y de afluencia de público. Únicamente un muchacho, debía tener trece o catorce años, me dijo una vez: "¿Por qué en España no se hacen más películas como *El mensaje*?". Era mi hijo, pero es el único juicio favorable que recibí de la película.

JGD: *El malvado Carabel,* la tercera película que diriges.

FFG: Para mí fue un hecho aislado, no es que pensara yo ver si ahí encontraba un camino nuevo. Me parecía una película, película digo, no una novela, una película muy interesante la versión que había hecho Edgar Neville y que yo había visto antes de la guerra. Me parecía muy adecuado para mí el personaje del protagonista, para mis condiciones físicas y


El malvado Carabel

para mi modo de actor. También me parecía muy actual, muy del momento, aunque tuviera ya veinte o treinta años la novela, el tema de que el que ha nacido para bueno no puede salir de ahí, cosa que está muy mal vista por la religión nuestra, por el dogma de la religión católica, de la religión cristiana. Tuvo ciertas pegas en censura, pero al final explicamos al censor que estaba visto bajo el ángulo del humor, y con esta excusa le pareció bien. Pero yo lo que intentaba hacer era una película que fuera adecuada para mí como actor, interesante desde luego para el público, y que pudiera entrar en el modo de rodarse del neorrealismo, del cual yo me consideraba influido y además deseaba estar influido.

JGD: Hay otra experiencia italiana, *El soltero***,** en la que coincides con Sordi. Antes de hablarme de Sordi, antes has mencionado a una serie de actores españoles de primera línea, dentro de la línea en la que tú ya estabas desde *Balarrasa***.** ¿Qué correspondencia tenías tú, que relación tenías con esos actores, que estimación tenías de ti mismo con respecto a los Mistral o aquellos actores galanes de la época?

FFG: Bueno, lo que yo creía en ese momento es que *Balarrasa* era el inicio de mi carra, y que todo iba a ir a mejor, pero esto no fue así. *Balarrasa* fue la culminación de mi carrera, y a partir de ahí, en vez de para arriba, para arriba, o se estacionó o fue para abajo, para abajo. Entonces llegué a tener un puesto muy curioso en el cine español, porque era la época como tú has mencionado de Mistral, de Rabal, de Antonio Vilar, de Conrado San Martín, y a mí me daban papeles que podían haber hecho estos actores, entonces yo era el galán, digamos, más feo del cine español, el que tenía menos condiciones para ser galán. Por otro lado también me daban, deseaba yo que me dieran, los papeles que hacían en aquella época Tony Leblanc, y José Luis Ozores, "Peliche", pero yo tenía menos gracia, en realidad, menos vis cómica que estos actores, y quizá algún otro que olvido ahora. Así que llegué a tener una época en que yo era el galán más feo del cine español y el actor cómico menos gracioso. Como los guiones no ayudaban nada, me faltaba una cualidad, que por ejemplo López Vázquez sí ha tenido. López Vázquez sabía mejorar en la línea de lo cómico los papeles, los llenaba él de hallazgos. Y yo esto no he sabido hacerlo, quizá por el sistema que he explicado antes, por el método ese, yo esto no he sabido hacerlo. Entonces como los guiones eran muy flojos, y los personajes no estaban ni inventados ni descritos, pues yo hacía un

género cómico muy soso, muy aburrido, en comparación al de estos otros actores. Y así esta época, y estas películas que tú has mencionado, yo considero que son una época y unas películas en la que mi carrera fue a menos.

JGD: Y te encuentras con Alberto Sordi en *El soltero*.

FFG: En esa película me ocurrió una cosa muy curiosa. En el guion, era un guion de dos personajes, uno se casaba, eran dos amigos que uno era soltero y el otro era casado. El que se casaba era Sordi, el soltero era yo. Y el papel mío era bastante importante, el guion nació de esta idea de la pareja de amigos. A mí Sordi me parecía un actor admirable, ya desde *I vitelloni,* vamos, me parecía uno de los mejores actores de esa época. En esa película con mi personaje ocurrió una cosa muy curiosa, que aunque sea simplemente una anécdota se debe contar. Yo leí el guion, aquella película había que hacerla por alguna cosa especial de coproducción y de doble coproducción, era la correspondiente de una que ya se había hecho, un sistema raro que había entonces, y había que hacerla, y se hizo y tal. Además se buscaba una nivelación entre los actores, para convencer a la coproductora italiana que el actor que iba de aquí era muy importante, esta historia. La jornada laboral en España en la época de Franco era de ocho horas, esta conquista social hoy con la democracia se ha perdido y es de doce, pero en aquel tiempo era de ocho horas, y yo estaba contratado por sesiones, no sé si para cinco, para seis o para catorce, pero por sesiones. Lógicamente no es igual una sesión de ocho horas que una sesión de doce horas, la de doce horas tiene el 50 % más. Yo me encontré el primer día con que ocurrió eso, que la sesión fue de doce horas. No dije nada, pero pensé "si yo estoy contratado por sesiones, y las sesiones son de ocho horas, si hago doce cada día me roban el 50 %", y esperé a ver lo que ocurría el segundo día. Y el segundo día ocurrió exactamente lo mismo, que fue de doce horas. Así que dije "bueno, aunque yo soy muy tímido, y no me atrevo a estas cosas, y aquí estoy solo sin mánager, sin nadie, sin empresario", porque allí no había nadie de la productora española, estaba yo solo en Roma y nada más. Y el tercer o cuarto día de mi trabajo ya llamé al jefe de producción y le planteé el asunto, le dije: "mire usted, yo estoy contratado por sesiones, en España las sesiones son de ocho horas, yo no puedo trabajar más que ocho horas, y aquí se trabajan doce". Y él me dijo: "no, *il divo, il divo*", o sea, Sordi, "necesita trabajar doce o no acabará a tiempo está película para poder hacer la siguiente que tiene ya contratada, así que nos vemos obligados a que las sesiones sean de doce horas". Yo le dije, bueno pues, encuentre usted una solución porque las mías no pueden ser de más de ocho. Dijo: "pues, se encontrará". La encontraron: me despidieron, cortaron todo lo que quedaba de mi papel, a partir del día siguiente yo no tenía que actuar en la película y me mandaron de regreso a España. Por eso, si se ve la película, queda raro que este personaje tenga una determinada importancia y luego no aparezca, pero es por esta razón, el director se vio obligado a prescindir del personaje del todo.

JGD: Haces *Faustina,* de nuevo con Sáenz de Heredia, junto a María Félix. Has comentado en alguna ocasión que María Félix te causó una impresión extraordinaria por lo bella que era, y por la sensualidad que desprendía, y porque besar a María Félix no era lo mismo que besar a otra cualquiera, a cualquiera de las mujeres a las que has tenido que besar. Concretamente tú has mencionado a dos a lo largo de tu vida que te ha impresionado muy vivamente besarlas, independientemente del sistema de interpretación de dentro a fuera, eso que has explicado, en el sentido real y físico. Eran Sara Montiel y María Félix. La misma pregunta que te hecho respecto a los hombres, pero ahora matizada por esta otra cuestión de la diferencia de sexo. ¿Qué mujeres había, que actrices, que te impresionaran como actrices, y también como mujeres, claro, en esta época?

FFG: Pero, ¿aquí, en el panorama español, o en general?

JGD: Sí, sí, en el panorama español, de la misma forma que tú estabas situado con respecto a esos actores, en esa condición de galán raro y peculiar, con respecto a las mujeres que tenías que tener en brazos en las películas españolas, ¿cómo te situabas tú ante ellas o a quiénes admirabas?

FFG: Ah, bueno, siempre a las más guapas. He tenido en esto unos gustos muy vulgares, no le podía decir a un amigo “Hay que ver qué guapa es Carmen Sevilla” y que me dijera “Pues yo no le veo nada”. Esto me ha resultado imposible. A mí la que me ha gustado siempre, lo mismo en el panorama mundial que en el panorama español, es la más guapa. La más guapa de la clase, decía yo ya desde pequeño. Porque desde pequeño la que más me gustaba era la más guapa. Pero además, los demás estaban de acuerdo, solo que luego yo de mayor he encontrado señores, y sobre todo personajes en la literatura, que no les atraen las mujeres por su belleza, sino porque tienen un no sé qué, por un lado cultural, por un trato, pero este no ha sido mi caso. Maria Félix no me impresionó al verla en la película, fue en las películas de ella que llegaron, las mexicanas, ya estaba yo impresionadísimo por lo bella que era. Y luego cuando la vi, un día de trabajo nada más, en la película que dirigía Rafael Gil, *La noche del sábado,* que es para la que vino por primera vez a España, me parece, estaba vestida con un traje maravilloso, me pareció espléndida. La vi un día que estaba yo de visita, no sé por qué motivo, en los Estudios CEA, y luego en la película pues estuve impresionadísimo de su belleza, desde el primer día hasta el último. Además, cosa curiosa, también impresionado con su trato, porque conmigo fue muy amable, muy espontánea, muy sencilla, mientras que la mayor parte de las personas del equipo opinaban que tenía un trato muy desagradable y muy seco. ¿Quieres que diga más cosas?

JGD: ¿De señoritas?

FFG: Bueno, de señoritas me gustaban muchas de las compañeras de trabajo que haya podido tener, recuerdo especialmente a María Rosa Salgado y a Carmen Sevilla, hice una película con ella que se llama *Congreso en Sevilla*.

JGD: Tenemos todas estas comedias que hiciste con Dibildos y tenemos ya *La vida por*

delante, es una película muy importante en tu carrera, no solamente como actor, sino como director.

FFG: Sí, en *La vida por delante* yo escribí el guion con Manuel Pilares. Manuel Pilares hacía una sección en que trataba de las conversaciones de un chico y una chica, en plan universitario, de estudiantes. La idea de hacer *La vida por delante* me vino precisamente de cuando cortaron mi papel en *El soltero*, porque yo dije, "bueno, si esta película es del soltero, que trata de un soltero y un casado, y han cortado el papel mío, que era el del casado, voy a hacer yo lo mismo, voy a hacer una película en la que ese papel sea muy largo". Y me escribí muy largo el papel del casado en *La vida por delante:* un chico que está en la universidad y se casa, y tiene un amigo que es soltero, también lo hice así aquí, ese fue el papel de Manuel Alexandre, el que siempre le va a ayudar. "¡Ah, qué feliz soy!". "Yo, en cambio, qué desgraciado". Bueno, muy bien. Con esta idea, y con la idea del fracaso universitario que estaba muy en el ambiente entonces en España, de qué hacer cuando se ha acabado la carrera, sobre todo si la carrera se ha estudiado mal, porque se hacía casi todo mal, los obreros trabajaban mal, a los ingenieros se les caía el cemento ese de las carreteras, todo estaba mal. Si el que estudia también estudia mal, pues luego se defenderá mal. Digamos que esta es la pequeña tesis de la película. Entonces este guion fue aceptado por la productora de Tusell, y lo que ocurrió, como dato significativo, es que tenía una cláusula el contrato para distribuirlo una determinada distribuidora, una distribuidora que era del Opus Dei, no me acuerdo ahora cuál, y en esta cláusula se comprometían a distribuir la película, salvo que a juicio, no de las dos partes, sino de una parte, de la distribuidora, la película no tuviera la calidad necesaria, la calidad media, digamos. Entonces vista la película a la distribuidora le pareció que la película no tenía esta calidad y se negó a distribuirla, por lo visto estaban en su derecho, pero se encontró otra distribuidora, Mercurio se llamaba, que es la que distribuyó la película, y fue bastante bien. Fue una película muy comprendida, muy bien comprendida por la crítica, muy aceptada por el público, y que estuvo bastante tiempo en su lugar de estreno, y que tuvo luego bastante éxito. Incluso, luego, a posteriori, cuando se hacen resúmenes sobre mi carrera, sobre mi labor cinematográfica, siempre es una de las películas que más se destacan.

JGD: *La vida alrededor,* secuela de la anterior, *Los tres etcéteras del coronel, Solo para hombres,* una adaptación de Mihura...

FFG: *Solo para hombres,* en realidad, en cuanto a proyecto mío es una cosa fallida, porque yo elegí este proyecto, partió de mí, se lo ofrecí a varias productoras, y lo hacía con la intención de hacer lo que todo el mundo quería hacer en España, una coproducción con el extranjero para que la película saliera al extranjero. Busqué un asunto en que el papel de la actriz, el personaje de la actriz, fuera mucho más importante que el del hombre, pensando que de esta manera sería fácil hacer la película con una coproducción extranjera. Esto no resultó fácil, ninguna de las productoras a las que me dirigí lo aceptó. Además se dio una circunstancia un poco

rara, la película era adaptación de una obra de Mihura, yo hice un guion muy fiel a la obra de Mihura, y luego resultó que Mihura había sido demasiado fiel a una comedia italiana, una comedia muy famosa en Italia, y que además la habían hecho en cine, y que además en cine había tenido un premio en Venecia o en Cannes. El desarrollo supongo que no será igual, nunca vi la película, pero esto también supuso alguna dificultad. El distribuidor español de la película italiana dijo "miren ustedes, no puedo distribuir la película, vengan mañana a ver esta". Es una película famosa, la italiana, una película de Rascel, del actor Rascel, que se llama "Policarpo" o "Calígrafo". Por lo visto la comedia de Mihura es demasiado parecida a esta comedia de principios de siglo. Y esta fue la razón de que fuera dificultosa, aunque al fin a Dibildos no le importó que no fuera coproducción, que era mi idea, no le importó tampoco que se pareciera a la otra y se hizo la película, pero tampoco significa mucho dentro de mi trabajo.

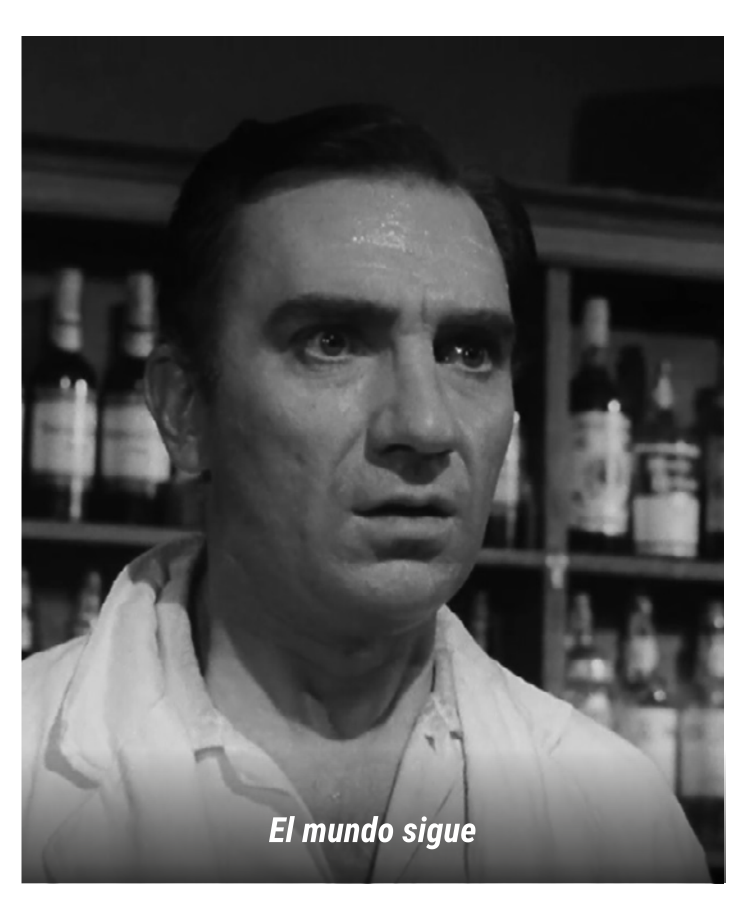
JGD: *La venganza de Don Mendo* en cambio sí, porque es una de las películas más originales...

FFG: Con *La venganza de Don Mendo* estoy muy satisfecho, lo mismo de mi trabajo de actor que de la concepción de la película. Concepción que me la tengo que atribuir porque no se parece en nada a lo que era el proyecto. El proyecto era hacer una representación de *La venganza de Don Mendo* y en dos días filmarla, pero el director que había preparado este proyecto, que era César Fernández Ardavín, a última hora se rajó y entonces se dirigieron a mí los productores. Yo les expuse esta otra idea que tenía de representación teatral, y les dije que esto hecho en blanco y negro, como era el proyecto anterior, y en dos o tres días no podía hacerlo. Les convencía, se hizo y yo quedé siempre muy satisfecho de esta película.

JGD: Vamos a abreviar por derecho. Refiérete, con el laconismo de tu estilo, a *El extraño viaje* y *El mundo sigue*.

FFG: *El extraño viaje* y *El mundo sigue* son dos películas, me parece, casi casi de la misma época, de los mismos años, y lo más curioso es el contraste con otra que también es de esos años, *Los palomos*. Tanto *El extraño viaje* como *El mundo sigue* están hechas como al mismo tiempo y obedecen a la idea de hacer un buen cine, un cine interesante, un cine que pueda interesarle a los cinéfilos, con lo difícil que era intentar esto en España en aquella época. Considero que las dos siguen la escuela neorrealista, la tendencia del neorrealismo. En *El extraño viaje,* cuando se me dio el guion de Pedro Beltrán, que me pareció magnífico, divertidísimo, lo que le encontré como cosa más singular es que podía ser muy español y muy teatral, cosa que está muy poco consignada por la crítica posterior. Cuando se le han señalado influencias en ningún sitio he leído lo que era la influencia directa que yo busqué, y que seguramente no lo conseguí, y que por eso no está advertida por la crítica, que era el teatro de paletos, en realidad, de Arniches, y sobre todo una obra en especial que se llama *La casa de Quirós*, que es una obra de terror entre paletos. Yo procuré acercarme a este modelo arnichesco, en esto, y para nada al cine negro americano o francés. Esta es la

línea que quise seguir en la película, que creo que sí está conseguida. Desgraciadamente no gustó nada a la productora ni a la distribuidora, por eso nunca tuvo un estreno normal, nunca se ha exhibido con normalidad. Todo su prestigio ha sido a través de cineclubs, y tuvo en Madrid, precisamente, no un estreno sino una especie de reestreno, de complemento con otra película. Y fuiste precisamente tú, y otras dos o tres personas como tú, los que visteis esta película en un local de programa doble y los que despertasteis el interés por la película. Interés que recogió luego Alfonso Sánchez, pero Alfonso Sánchez incitado por estas críticas vuestras. Desde ahí se inició este prestigio extraordinario que acabó teniendo la película, pero que no significó de ninguna manera que se pudiera estrenar, de la manera que se entiende normalmente por estrenar, ni en Madrid ni en Barcelona ni en ninguna otra ciudad. Es una película conocidísima por los aficionados al cine, pero nunca se ha exhibido de una manera normal. Y la otra, *El mundo sigue,* pues creo que ha llevado exactamente la misma carrera. Recuerdo haberla visto, como público, en un visionado que organizaste tú en el Cineclub de la Telefónica, me parece. Allí es donde la vi yo, y allí es donde tres o cuatro cinematografistas más la vieron, directores de cine que habían acudido por el interés que ya había despertado la película, pero tampoco recuerdo que tuviera una exhibición normal.


El mundo sigue

JGD: Vamos a dar un salto, porque en los años 60 y 70 interpretas muchísimas películas, muchas películas, pero dentro de una tendencia de un cine muy comercial. Tú siempre has dicho que no te has negado a hacer casi ningún papel que te hayan ofrecido, sino que si no has hecho más cosas es posiblemente porque no te han llamado para hacerlas.

FFG: Claro, claro. Yo siempre me he considerado como un profesional de esto, casi en el sentido artesanal, y he estado o en paro o trabajando porque me han ofrecido una película. Únicamente en dos o tres momentos de mi carrera he podido rechazar una película, porque coincidieran dos ofertas al mismo tiempo, pero no recuerdo casi ninguna. Algunas por incomodidad física, por incomodidad física sí recuerdo haber rechazado una porque era en la nieve, y otra ahora más recientemente porque había que andar, y andar, y andar constantemente por campos y subir lomas, y todo eso. Por estas incomodidades físicas sí puedo haber rechazado dos o tres y una o dos por coincidir las fechas.

JGD: Digamos que trabajas con mucha continuidad en películas, que podemos considerar y que de hecho son comerciales, en las que tú aportas además ese grado de disciplina al que te has referido antes, en comparación con López Vázquez, que él ha puesto de su parte cosas que no había en el personaje y que tú no has hecho nunca. Tú siempre te has limitado a decir...

FFG: Sí, pero no por disciplina, sino por falta de talento.

JGD: A partir del 70 se produce como una especie de descubrimiento, vamos a llamarlo así, por los directores más importantes, o más serios, creo que es Carlos Saura el primero que te llama para hacer *Ana y los lobos*.

FFG: Yo diría que esta fase a la que veo que te vas a referir se inicia con *El amor del capitán Brando*, de Armiñán. Entonces requieren mi trabajo directores como Armiñán, como Saura y como Gutiérrez Aragón, este con insistencia, y entre todos ellos el que más destacó fue Víctor Erice con *El espíritu de la colmena*. Todo este núcleo de películas sí imprime en mi carrera un giro totalmente distinto al que había tenido hasta entonces.

JGD: Sí, efectivamente es Armiñán el primero que da, digamos la voz de aviso, y empiezas a ser utilizado como un actor serio y prestigioso, no simplemente como un actor de reparto de complemento semicómico. Y sigues simultaneando las otras películas, más convencionales digamos, pero ya te conviertes en una especie de fijo de estos grandes directores.

FFG: Sí, es cierto, y además los personajes que me encomiendan tienen un carácter distinto a los anteriores, son más serios y están sobre todo mejor elaborados en la parte literaria.

JGD: En los que tú puedes desarrollar ese método tuyo personal. Televisión, un aspecto que casi siempre se olvida. Tú has hecho en televisión cosas muy importantes y muy poco conocidas por esa fuga que tiene la televisión. Recuerdo aquel trabajo con Claudio Guerín, *La última cinta*...

FFG: Ah, sí, sí. Acabé muy satisfecho de aquello. Noté durante el trabajo que estábamos muy compenetrados Guerín y yo en lo que aquello tenía que ser, y sobre todo despertó mi admiración la seguridad que él tenía en lo que quería y lo bien que sabía llevarlo a cabo, y luego cuando vi la película entera me llamó mucho la



El espíritu de la colmena

atención cómo había conseguido sacar de aquel texto tan importante, pero en realidad tan breve, una película tan extensa y tan impresionante. A mí me gustó muchísimo, y sobre todo me gustó mucho, y no me importa autoalabarme, mi trabajo, es uno de los trabajos míos como actor que me parecieron en aquel momento más importantes.

JGD: Luego otros trabajos en televisión que son más, no quiero decir más convencionales, más usuales: las series de Armiñán, entre otras cosas. Y los trabajos que tú hiciste, *Juan Soldado* me parece una de las películas tuyas más interesantes para televisión. Y *El pícaro*.

FFG: Ah, sí. La serie *El pícaro* es un proyecto totalmente mío, y que tuve la enorme alegría que fuera aceptado por televisión, no así otros que he tenido y que han sido casi sistemáticamente rechazados. Aquel fue aceptado de muy buen grado. Bueno, de muy buen grado no, con una serie de peripecias enormes porque, incluso después de terminada la serie, todavía no estaban de acuerdo si eran seis capítulos de una hora o tres capítulos de dos horas, ahí tuvo bastantes inconvenientes. Pero cuando tuve que ver la serie completa para decidir esto, si los seis capítulos o los doce capítulos, tuve que verla otra vez y me pareció francamente bien.

JGD: Había un momento, cuando hiciste *La última cinta* con Claudio, en el que supongo que percibirías el grado de experimentación que la televisión tenía en aquel momento, todo lo contrario de lo que era el teatro y cine español. Es decir, que en televisión se podía hacer una cosa tan experimental como eso. Que también coincide con *El pícaro* que, como serie es también algo absolutamente infrecuente, imposible. ¿Tuviste esa percepción de que la televisión te proporcionaba una posibilidad de experimentación que no había en el cine?

FFG: Sí, claro, incluso recuerdo haberlo hablado con alguien en aquella época, o ese alguien lo decía en una entrevista. Sí, fue precisamente Armiñán, dijo que prefería, como autor, trabajar para televisión que para teatro, porque en televisión no estaba nunca pendiente de los ingresos del día siguiente. Esto yo creía entonces que era cierto, y lógicamente cuando Armiñán lo decía él también lo creía. Luego el paso del tiempo ha demostrado que esto no era verdad. En la televisión estatal de un país dictatorial esto sí puede ocurrir, pero en la televisión sea estatal o sea la televisión privada de un país no dictatorial esto no ocurre. Ahora se está tan pendiente de los ingresos en la televisión que incluso vienen publicados en el periódico. Que es lo mismo que ya oí yo decir, hace treinta o cuarenta años, que ocurría en Argentina, todos los actores estaban pendientes de eso, de si había subido o si había bajado, porque de eso les dependía no el cocido, el mate. Y aquí se llega ahora a esta situación, pero añadiéndole el lado vergonzante de que se publique en el periódico. Yo entiendo que la nuestra es una profesión pública, aunque no sé cuál es la profesión privada, porque comprendo que el señor que ha hecho estos muebles también ha trabajado para el público, pero no se le avergüenza publicando una lista de ebanistas que ayer funcionaron mal en casa, firmada por don Fulano o don Mengano o don Zutano. Mientras que, en esto de la televisión,



Feroz

los actores debíamos cobrar ya cuando nos llaman para algo una cantidad tremenda por el riesgo. Oiga, si se publica en los periódicos que Lina Morgan no ha llegado más que al tercer episodio, ¿cuánto le dan a Lina Morgan? Claro, porque es tremendo, ahora este tipo de experimentos que tú dices me parece a mí que serían imposibles, o por lo menos sí van con la seguridad de que no lo va a ver nadie.

JGD: Guionistas con los que has trabajado. Has mencionado ya a Pedro Beltrán...

FFG: He trabajado con Pedro Beltrán, aunque en dos de las películas, *El extraño viaje* y *Mambrú*, no he trabajado con él como guionista sino que son guiones exclusivamente suyos. Luego he trabajado con él en otras circunstancias, como en *Bruja más que bruja,* por ejemplo. También he colaborado con Azcona, y con Saura, el guion de *Los zancos* lo hicimos entre los dos, y con Armiñán... Con todos me he entendido bastante bien, aunque en algunos casos, como en *Los zancos,* nunca llegué a saber bien por qué se hacía la película, y me parece que mi aportación a Saura también le dejaba bastante perplejo y tampoco entendía bien lo que yo quería hacer. Cosa bastante natural, puesto que nunca llegué a entender bien el objetivo final de la película.

JGD: Con respecto a Manuel Gutiérrez Aragón, con el que has trabajado en varias ocasiones, siempre has manifestado tu admiración por él como escritor, sobre todo, pero también tu perplejidad por algunas de las cosas que escribía o decía. Me acuerdo concretamente del caso de *Feroz*. Siempre te ha parecido, creo, un personaje que te producía una cierta perplejidad por la manera en que abordaba las historias.

FFG: No, no, el término "perplejidad" no lo asocio con nada que haya podido pensar respecto a él. Siempre he sentido por él una gran admiración. Quizá me haya podido quedar perplejo de que hubiera frente a mí una persona tan inteligente. El tema de *Feroz,* película frustrada que no tuvo buena acogida ni de crítica ni de público, cuando leí el guion me quedé asombrado, pero asombrado en el sentido de admiración, me llamaba la atención que a él se le ocurrieran esas cosas. A mí, desde luego, no se me habría podido ocurrir, lo digo con envidia. *Feroz*, por lo visto, era una película mal hecha o mal entendida, algún defecto debe tener puesto que fue tan unánime el rechazo. A mí, en el guion, en la realización y cuando la vi por primera vez, ya acabada, siempre me pareció muy bien, y siempre creí que iba a despertar esa misma admiración en el público que despertaba en mí.

JGD: Un recuerdo que tengo, lejano, de cuando estabas rodando *El pícaro*: la dificultad que a veces tenéis los directores de cine para expresar esas cosas que son muy difíciles de transmitir. Me refiero concretamente a tu relación con Paniagua, y mira que Paniagua era un hombre culto y extraordinariamente preparado. Pero hablábamos entonces, ¿te acuerdas?, que se acababa de estrenar *Los duelistas*, de Ridley Scott, que a ti te había asombrado la fotografia, y tú decías "pero bueno, yo me imagino que Ridley Scott, cuando habla con su operador, no le tiene que contar que esto es el mundo de Turner, o no sé qué, porque eso es sobreentendido, ¿no?". ¿Tú has notado, a todo lo largo de tu experiencia, como director de cine sobre todo, una especie de desnivel en cuanto al trabajo con tus compañeros, con tus colaboradores más cercanos?

FFG: Bueno, sí, podemos llamarlo desnivel, está bien. A veces, con el director de fotografía he tenido la sensación, en muchísimas de mis películas como director, que el director de fotografía o no entendía lo que yo quería hacer o le parecía mal lo que yo quería hacer y para mejorar la película hacía otra cosa. Esto no lo he notado en ninguno de mis otros colaboradores, ni en los decoradores, ni en los figurinistas, ni en los ayudantes de dirección, puedo haber notado que unos me parecían mejores profesionales que otros, pero nunca esto que sí he percibido algunas veces en el director de fotografía. Bueno, concretamente en el caso de Alcaine, que era como el número uno cuando yo hice películas con él, esto sí se puede decir puesto que lo ha dicho él mismo. En una entrevista de este tipo le preguntaban sobre su relación conmigo y él dice: "A mí Fernán Gómez siempre se ha limitado a decirme que la luz viniera de su punto natural, es lo que me decía Fernando. Yo le decía que sí, que sí, y luego hacía lo que a mí me parecía". Bueno, pues esto de que el director de fotografía hacía lo que a él le parecía yo lo he notado en bastantes de mis películas, concretamente en una que yo creía que estábamos rodando en color y luego resultó que era en blanco y negro. Y esto se me guardó en secreto, a mí, que era el director, entre el director de fotografía y los productores. No ocurría en toda la película, pero sí como en un treinta por ciento de la película.

JGD: Bueno, vamos a acabar. Hace años me dijiste que, como actor, tenías, como todos los

actores, una serie de personajes que querías interpretar. Algunos por edad no los habías podido hacer, pero eso, como todos los actores esperabas tener la edad para hacer *La tempestad*. ¿Te quedan ahora en el recuerdo afectivo, en la memoria selectiva, algunos personajes que hayas querido hacer y que no hayas hecho?

FFG: En teatro sí, en cine no porque casi nunca se hacen *remakes* que se presten a esto. En teatro sí, pero ahora no me produce ninguna tristeza. En su momento sí. Por ejemplo, *Pigmalión*, me refiero al *Pigmalión* de Bernard Shaw, o *Macbeth* de Shakespeare. De Shakespeare no me habría interesado nunca hacer *Hamlet*, sencillamente porque nunca entendí bien al personaje, y me parecía imposible hacerlo ni que me atrajera sin entenderlo. Ah, también me habría gustado hacer, y tenía el proyecto casi hecho, el *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. Estos tres o cuatro personajes sí creía que cuando llegara a tener la edad suficiente y el prestigio suficiente podría hacerlos, y luego por determinadas circunstancias no he podido hacerlos.

JGD: Películas que se te han quedado en el tintero, proyectos que hubieras querido sacar adelante.

FFG: Pero estos no se pueden nombrar, porque en realidad no existen. Puede haber cinco o seis guiones que yo he propuesto a dos o tres productoras, nunca a más, porque enseguida he pensado "pues deben tener razón estos productores". Y luego proyectos para televisión, contigo precisamente, pues también otros tres o cuatro o cinco. En donde he visto que es más fácil, estas paradojas de la vida, que es más fácil publicar es en el mundo editorial. Y claro, alguien me ha dicho que sí, que es mucho más barato hacer un libro que producir una película, que un escritor que casi no tenga lectores sí puede tener editores porque en realidad es poco el costo. Y porque además hay una circunstancia que yo no sabía, que es que las editoriales, para considerar amortizable su negocio, necesitan publicar un número determinado de libros al año, veintitantos. Si un productor de cine necesitara hacer veintitantas películas a lo mejor yo habría colocado esos guiones. Pero esto no explica por qué en televisión tú y yo hemos tenido tantos proyectos que no han aceptado, porque en televisión sí que hacen falta no veinte al año sino veinte mil.

Entrevista realizada por el historiador Jesús García de Dueñas en Madrid, 27 de marzo de 2001.

Agradecimientos a José Luis Castro de Paz y Teresa Pellicer.

